ARTE CONTEMPORÂNEA

Uma história concisa

Michael Archer

Tradução: Alexandre Krug
Valter Lellis Siqueira

180 Ilustrações, 74 em cores

Martins Fontes
São Paulo 2001

Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título
ART SINCE 1960 por Thames and Hudson, Londres, 1999.

Publicado por acordo com Thames and Hudson Ltd., London.

1ª edição
outubro de 2001

Tradução
ALEXANDRE KRUG
VALTER LELLIS SIQUEIRA

Revisão da traducão
Valter Lellis Siqueira
Revisão gráfica
Ivete Batista dos Santos
Maria Luiza Fravet
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Archer, Michael, 1954-
Arte contemporânea : uma história concisa / Michael Archer ; tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. – São Paulo : Martins Fontes, 2001. – (Coleção a)

Título original: Art since 1960
ISBN 85-336-1464-0

1. Arte moderna – Século 20 – História I. Título. II. Série.

01-3381 CDD-709.04

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte moderna : Século 20 : História 709.04

cífico na tela.

Uma vez que a ênfase na arte começara a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se quase inevitável. Ad Reinhardt afirmou em uma entrevista no ano em que faleceu: "Eu nunca vou a lugar nenhum a não ser como artista." Já Gilbert e George designavam suas vidas inteiras como arte de uma maneira mais pública: "Quando saímos da faculdade e não tínhamos nem um tostão, estávamos sem fazer nada... Pusemos



85. Gilbert e George, *Porre*, 1972-73

maquiagem metálica e nos tornamos esculturas. Nossas vidas inteiras são grandes esculturas." Suas primeiras *performances* em 1969 envolviam o seu aparecimento em público com este mesmo aspecto. *A escultura cantante* trazia os dois, vestidos elegantemente e com os rostos e mãos pintados com tinta metálica, de pé sobre um pe-

destal e fazendo mímica para a canção de Flanagan e Allen, "Debaixo das abóbadas". *Performances* posteriores reforçaram o aspecto não apenas social, mas também socializante, do trabalho: por exemplo, eles serviram o jantar para David Hockney diante de uma audiência. Desde o início dos anos 70, eles desfrutavam de entardeceres em que não faziam nada mais produtivo que ficar bêbados e ser documentados em múltiplas fotografias: *Porre* (1972-73), *Chuva de gim* (1973), e assim por diante. Sob o *slogan* "Arte para todos", Gilbert e George ofereceram-se a seu público repetidas vezes: "Com lágrimas no rosto, apelamos para que vocês se regozijem com a vida do mundo da arte." Imediatamente nos ocorre a pergunta se esta é uma atividade franca ou irônica. Gilbert e George afirmavam que estavam sendo absolutamente sinceros, mas isto também poderia ser apenas uma postura. Uma solução para o problema seria pensar em seu trabalho como franco *e* irônico: a vida paralelizada ou revestida por uma representação igualmente extensiva de si mesma.

Tal coextensão era um aspecto da *Performance*. Ao longo dos anos 60, o holandês Stanley Brouwn (1935) parava passantes, oferecendo-lhes um bloco de notas e caneta para que lhe indicassem como chegar a um determinado lugar. As instruções, inúteis como mapas sem seus pontos de partida e destinos, e estampadas com *Por aqui, Brouwn*, eram então expostas. Mais tarde ele explicaria seu movimento de outras maneiras. Numa viagem à Tchecoslováquia em 1972, por exemplo, ele registrou ter dado 150.815 passos, e na Polônia, 272.663. André Cadere (1934-78), um romeno, tinha feito, no mesmo ano, sua primeira *Barra de madeira redonda*. Estas barras eram hastes segmentadas e multicoloridas que Cadere carregava com ele e deixava escoradas de pé numa variedade de locais artísticos e não-artísticos. Elas estavam, dizia ele, "expostas em todos os lugares onde eram vistas: não por algum museu, nem colocadas em nenhuma exposição por algum artista, nem mostradas em nenhum local (rua, metrô, supermercado...)". A afirmação de Cadere apareceu em *Studio* ao lado de uma foto dele segurando uma de suas "*Barras*". A importância da documentação deste tipo de trabalho é novamente diferente daquela do Conceitualismo ou da *Land Art* de Long e Smithson. Mesmo quando acontece numa galeria,

uma *performance* só pode existir para todos, com exceção dos poucos presentes como audiência, na forma de fotografia ou relatório.

O *status* peculiar da fotografia é ilustrado mais vividamente pelo destino crítico de *Ação 2* (1965), do artista vienense Rudolf Schwarzkogler (1941-69). Schwarzkogler era dos vários artistas austríacos – como Gunther Brüs (1938-), Hermann Nitsch (1938-), Otto Muehl (1925-) e outros – cujos trabalhos de *performance* ritualísticos, com freqüência elaborados, foram chamados de "Acionismo". O Teatro OM (Teatro Orgia Mistério) de Nitsch encenava ritos demorados que envolviam grandes quantidades de corante vermelho, sangue e a estripação de animais. Eles eram, para Nitsch, "um modo estético de rezar". As ações de Nitsch eram experiências totais que abrangiam a estimulação excessiva de todos os sentidos. O ritual também tinha seu lugar na arte de Schwarzkogler, como defesa ou maneira de superar uma – de outra forma irrevogável – fragmentação e dissolução do eu. Suas primeiras ações tinham sido apresentadas diante de uma audiência, mas *Ação 2* aconteceu em particular. A despeito da privacidade, continuava sendo uma ação, assim como as peças em vídeo de Nauman eram *performances*. Do mesmo modo que Nauman, os alemães Reiner Ruthenbeck (1937) e Ulrich Rückriem (1938-) tinham "*performado*" apenas para a câmera de vídeo, assim como Ulrike Rosenbach (1944-) tinha feito em suas "*Performances* em vídeo ao vivo". Utilizando seu amigo Heinz Cibulka como *performer*, Schwarzkogler criou cenas que deviam ser fotografadas. Numa das imagens, Cibulka está de pé segurando um peixe estripado na frente de seus órgãos genitais. Sugestivo tanto de pênis mutilado quanto de vagina aberta, o simbolismo do peixe solapa a integridade ou inteireza do senso de identidade do *performer*, o eu substituto de Schwarzkogler. Noutra fotografia, uma cabeça de peixe está colocada sobre o pênis de Cibulka.

Schwarzkogler faleceu em 1969, e, na época em que seu trabalho se tornou mais amplamente conhecido graças à exibição na *Documenta V* em 1972, os boatos tinham transformado aquela ação e sua morte num só evento. O crítico Robert Hughes escreveu que Schwarzkogler era "o Vincent van Gogh da *Body Art*", que "procedeu, centímetro por centímetro, à amputação de seu próprio pênis, enquanto um fotógrafo registrava o ato como evento artístico".

As *performances* do americano Vito Acconci (1940-) exploravam um território similarmente intenso: ele mordia a si mesmo, es-



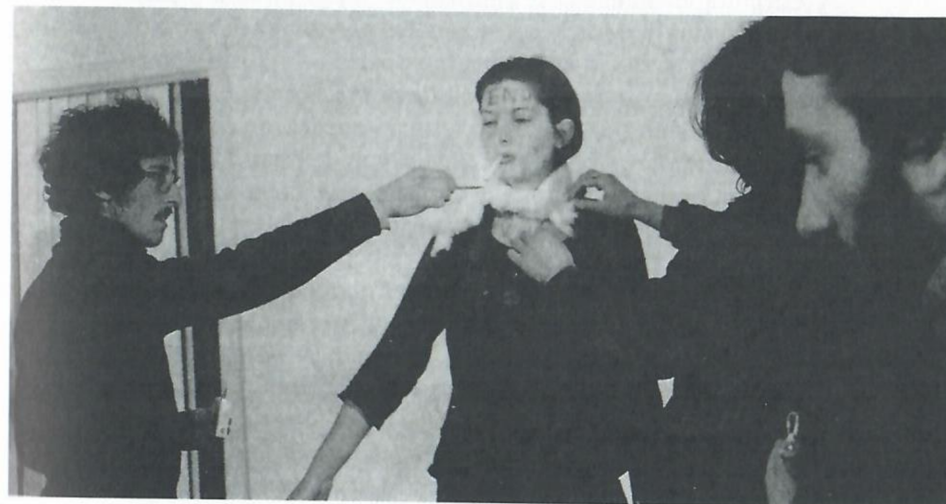
86. Vito Acconci, *Enfeites*, 14 de outubro de 1971

fregava-se contra a parede, deitava-se sob uma plataforma e se masturbava enquanto fantasiava sobre as pessoas que ouvia caminhando acima dele ou tentava distender seu tórax no formato de um busto. Em *Enfeites* (1971), passou três horas vestindo seu pênis com roupas de boneca e falando com ele "como um colega de folguedos". Acconci descrevia sua atividade como "Virar-me sobre mim mesmo – dividindo o meu eu em dois – tentando fazer de meu pênis um ser separado, uma outra pessoa". Havia, de fato, muita *Body Art* e *Performance* que eram excessivas de uma forma ou de outra. Em grande medida, porém, elas aconteciam como resultado de trabalhar por meio de uma idéia. Algumas eram sensoriais: os *performers* encharcados de tinta em *Prazer da carne* (1964), de Carolee Schneeman (1939-), rivalizavam com o espetáculo de Nitsch, e o californiano Chris Burden (1946-) rastejou através de um piso coberto com vidros quebrados, levou tiros e foi crucificado sobre

um carro. Barry Le Va arremessou-se contra uma parede até desmaiar de exaustão. Dennis Oppenheim (1938-) foi apedrejado e deixou-se queimar severamente pelo sol. Na Europa, além dos artistas do Acionismo dos anos 60 e o trabalho correlato de Peter Weibel (1945-), Arnulf Rainer (1929-) e Valie Export (1940-), havia as investigações de Gina Pane (1939-90) sobre o perene tema da *Vanitas*, que freqüentemente envolvia a autolaceração. Stuart Brisley (1933-), na Grã-Bretanha, tanto sozinho como em colaboração com outros, submeteu-se a severas provas de resistência enquanto questionava as instituições sociais, nossa incorporação a elas e os possíveis meios de fazer frente à sua hegemonia. No início dos anos 80, Brisley examinou alguns aspectos da *Body Art* e da *Performance* no filme *Being and Doing* (*Ser e fazer*), explorando particularmente o significado da forma da arte nos países da Europa Oriental. Sob aqueles regimes, uma atitude artística que pusesse ênfase na presença física do artista como agente individual assumia uma dimensão política totalmente ausente num contexto social ocidental.

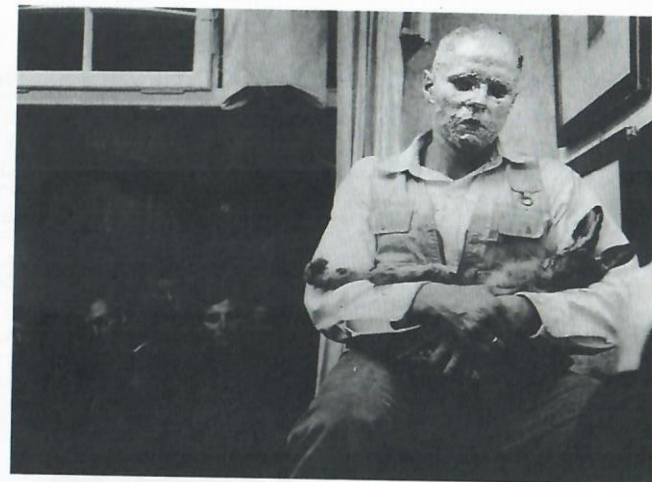
A sérvia Marina Abramovic (1946-) levou seu corpo aos seus limites físicos como modo de esvaziá-lo e deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena. Suas *performances* solo

87. Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974



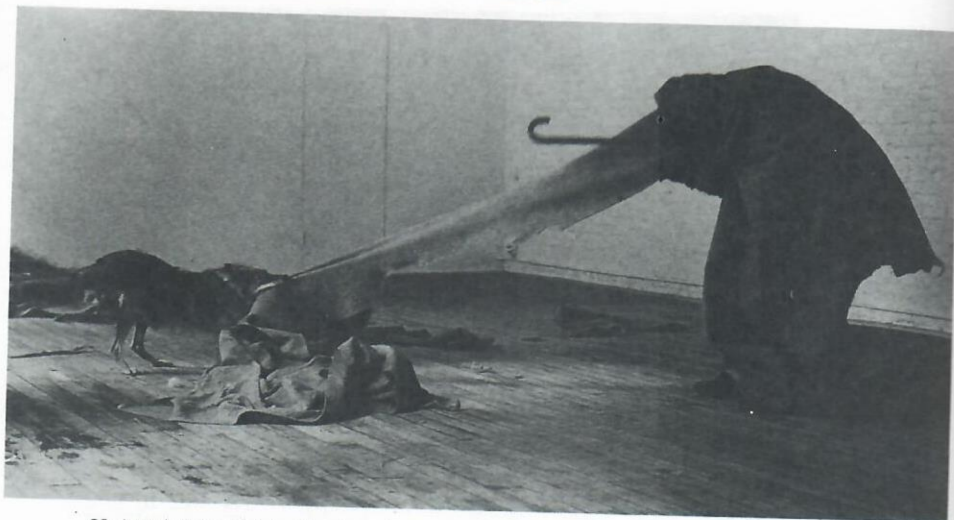
no início dos anos 70, muitas delas chamadas de "Ritmos" devido a um trabalho anterior com instalações de som, requeriam que ela gritasse até ficar completamente rouca, dançasse até cair por esgotamento, fosse surrada por uma máquina de vento até desmaiar, que se flagelasse, que tomasse drogas alteradoras da mente e realizasse outros atos perigosos. Deitando-se no centro de uma fogueira em *Ritmo 5* (1974), ela desmaiou por falta de oxigênio e teve que ser resgatada por pessoas da assistência. Na sua *performance* "Ritmo" final, *Ritmo 0* (1974), ela se colocou em silêncio na galeria Studio Mona em Nápoles ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes eram convidados a utilizar os objetos e ela mesma como achassem apropriado. As ações foram interrompidas quando Abramovic, depois de ter toda a sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta. Era difícil desfrutar de um *frisson* ou deleite demoníaco diante destes trabalhos, uma vez que os riscos que Abramovic corria com seu próprio corpo colocavam responsabilidades muito pesadas sobre sua audiência. Estas responsabilidades tinham menos a ver com salvá-la dela mesma do que com o ponto maior – relevante para toda a *Performance* – de que, por mais empenhado que um artista possa estar, tal empenho tem pouco valor, a não ser que encontre igual envolvimento por parte do observador.

A estrutura emaranhada e informal do feltro tornava-o ideal para os propósitos de Morris em suas obras pós-minimalistas. Era, entretanto, um material já intimamente associado ao artista alemão Joseph Beuys. A história da experiência de Beuys na guerra, de como ele fora abatido com seu avião sem ter pára-quedas, de como fora resgatado e mantido vivo sendo besuntado com gordura e enrolado em feltro para ficar quente, tinha se tornado parte integral do poder mítico, quase xamanístico, de sua arte. Gordura e feltro permaneceram como seus principais materiais e, embora houvesse similaridades formais entre sua obra e a dos artistas minimalistas e pós-minimalistas – notadamente o seu *Esquina de gordura* (1960) e as obras alteradoras do espaço de Flavin, Morris e Hesse –, existiam, em outros aspectos, diferenças bastante consideráveis. A maior delas dizia respeito à concepção que Beuys fazia de si mesmo como "transmissor". O problema, no que dizia respeito a Beuys, não estava na tentativa de encontrar uma prática artística apropriada às



88. Joseph Beuys, *Como explicar imagens a uma lebre morta*, 1965

circunstâncias mudadas do mundo, mas simplesmente em comunicar a uma audiência de que consistia sua arte. Ele dizia: "A escultura deve sempre questionar obstinadamente as premissas básicas da cultura predominante. Esta é a função de toda a arte, que a sociedade está sempre tentando suprimir. (...) Somente a arte torna a vida possível – é assim radicalmente que eu gostaria de formulá-la. Eu diria que, sem a arte, o homem é inconcebível em termos fisiológicos." Em 1965 ele havia apresentado sua *performance Como explicar imagens a uma lebre morta* numa galeria da qual o públi- 88
co era excluído. Com sua cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo – pois as lebres entendem melhor que os humanos – enquanto o público só podia observar pela janela. Em 1967 Beuys criou um partido político em favor dos animais, afirmando que a "energia elementar" deles podia muito bem conseguir mais, em termos de inovação política, que qualquer humano. Foi convidado a contribuir para a mostra "Nove em Castelli" de Morris em 1969, mas declinou do convite. Quando finalmente expôs em Nova York, em 1974, foi de uma maneira que enfatizava a necessidade e a dificuldade de conseguir reciprocidade na açãocomunicativa. Para *Coiote, "Eu gosto da América e a América gosta de mim"* (1974), 89
Beuys, enrolado em feltro, foi transportado, de ambulância, direta-



89. Joseph Beuys *Coiote, "Eu gosto da América e a América gosta de mim"*, 1974

mente do aeroporto para a galeria de René Block, onde passou cinco dias enclausurado com um coiote, antes de ser levado de volta ao aeroporto. Enquanto o empuxo da obra tridimensional era em direção a uma abertura dentro de seu ambiente que permitia a atividade interpretativa por parte do observador, Beuys mantinha-se muito mais próximo da idéia tradicional de arte como algo que oferecia ou dava corpo a um significado particular: "Se eu produzo alguma coisa, transmito uma mensagem para alguém. A origem do fluxo de informação não vem da matéria, mas do 'eu', de uma idéia", afirmou ele.

Em termos mais gerais, a distinção entre a arte americana e a alemã do período também poderia ser demonstrada por uma comparação entre o caráter dos *Happenings* e dos eventos do Fluxus. Ambos recorriam ao Dadá, mas, enquanto os *Happenings* eram extensivos, uma multiplicidade de coisas, os eventos do Fluxus eram simples e unitários na concepção. Além disso, a "antiarte" dos artistas do Fluxus, e isto obviamente incluía Beuys, visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político.